И.Е.Лозовая

"СЛОВО ОТ СЛОВЕС ПЛЕТУЩЕ СЛАДКОПЕНИЯ"

Строка из ирмоса, принадлежащего византийскому гимнографу-богослову Иоанну Дамаскину, сконцентрировала в себе очень существенные представления христианского средневековья, относящиеся к области певческого искусства. Ирмос, открывающий третью песнь ямбического канона Иоанна Дамаскина на Богоявление, однозначно указывает нам прежде всего на органичную и нерасторжимую связь слова и мелоса - λόγῳ πλέκοντες ἐκ λόγων μελῳδίαν : "песнопе ния" (в церковнославянском переводе - "сладкопения" или просто "пения") рождаются из сплетения слов, из речи.

Хорошо известно, что богослужение предполагает определенный установленный порядок чередования пения и чтения. Нужно учитывать, однако, что нынешнее понятие литургического чтения подверглось значительной модернизации. Представление о том, чем является чтение в контексте христианского богослужения, может дать знакомство с современной старообрядческой практикой, сохранившей поздний слой древнейшей традиции выпевания службы, словесного пения Богу. В музыковедческой литературе не раз говорилось о мелодическом характере уставных чтений [1]. Напомним, что полагавшиеся по уставу чтения книг "Ветхого завета", "Евангелия" и "Апостола", чтения из книг поучительного характера, возгласы священнослужителей, чтение тропарей канона и молитв - не что иное, как пропевание этих текстов на определенную, довольно строгую мелодическую формулу (погласицу) [2]. Из сравнительно поздних источников на единство чтения и пения указывают также соборные чиновники - в них традиционно уравниваются слова "петь" и "служить" (отправлять богослужение): "В соборе вечерню и

утреню и литоргию поют по уставу, а вечерню и павечерню начинают петь в благовест" [3], "полунощницоу поют по обычаю и потом звонят к заутрени, а поют заутреню с полiелеосом", "а поют службоу Златоустоову", "у празнiка в предѣле заутреню поют протопоп с протодiаконом" [4] и т.д. Крюковая запись Славословия великого, долгое время по традиции "Студийского устава" читавшегося, в "Обиходе" из певческого сборника времени царя Феодора Алексеевича (1676-1682 гг.), очевидно, отражает традицию литургической псалмодии - чтения нараспев молитвословия (распев преимущественно в объеме терции-кварты) [5].

Пример I.

Чтение Священного Писания, молитвословия, возгласы священнослужителей - это архаичная традиция чтения нараспев, причем почти исключительно устная традиция. Лишь изредка в рукописных книгах можно встретить крюковую запись литургического речитатива - например, иерейского возгласа на утрени перед Славословием [6].

Пример 2.

В византийских рукописях мелодическая интонация чтения фиксировалась так называемой экфонетической нотацией, восходившей к греческим знакам просодии и имевшей набор знаков, отмечавших подъемы и понижения интонации, акценты и безакцентные участки, отчасти и относительную высоту тона речитации, манеру произнесения текста, показывавших членение текста на интонационно завершенные фрагменты [7]. Как известно, экфонетические знаки присутствуют и в некоторых древнерусских книгах - "Евангелиях-апракос", предназначенных для чтения в храме ("Остромирово Евангелие" и др.). Однако и в тех случаях, когда знаки в книге не были проставлены, это не означало, что чтение текста лишалось музыкальной интонации: еще раз подчеркнем, что ли-

тургический речитатив был преимущественно устной, хотя и весьма устойчивой традицией.

Естественность и самоочевидность тесной связи слова и его певческого интонирования запечатлена в ветхозаветных песнях, которые были, подобно псалмам [8], образцами для новозаветных песен и позднейшей литургической поэзии. С этой точки зрения характерны слова, вводящие песни в библейское повествование: "Тогда воспѣ Мωυсей и сн҃ове Ісраилевы пѣснь сію Гдеви, и рекоша, глаголюще: Поимъ Гдеви..." (Исход, I4, 32—I5, I: Τότε ᾖσεν Μωυσῆς καὶ οἱ υἱοὶ Ἰσραὴλ τὴν ᾠδὴν ταύτην τῷ θεῷ καὶ εἶπαν λέγοντες Ἄισωμεν τῷ Κυρίῳ), "Преднача же имъ Маріамъ, глаголющи: поимъ Гдеви" (Исход, I5, 20-2I: ἐξῆρχεν δὲ αὐτῶν Μαριαμ λέγουσα Ἄισωμεν τῷ Κυρίῳ), "И глагола Мωυсей во ушеса всегω сонма Ісраилева словеса пѣсни сеѧ ..." (Второзак., 3I, 30-32, I: Καὶ ἐλάλησεν Μωυσῆς εἰς τὰ ὦτα πάσιν ἐκκλησίας Ἰσραὴλ τὰ ῥήματα τῆς ᾠδῆς ταύτης ἕως εἰς τέλος) и т.п. Таким же образом вводится серафимская песнь в видении пророка Исаии (6, 3-4) - серафимы "взываху (ἐκέκραγον) другъ ко другу, и глаголаху (ἔλεγον): сть, сть, сть Гдь Саваωθъ: испол[illegible] всѧ землѧ славы Егω", - и в производном от этого фрагмента возгласе (ʼΕκφώνως) иерея на Литургии [9] - только уже с характернейшим греческим дополнением: "Победную песнь (Τὸν ἐπινίκιον ὕμνον!) поюще (ᾄδοντα), вопиюще (βοῶντα), взывающе (κεκραγότα) и глаголюще (καὶ λέγοντα): Свят..." (хор) [10].

Всю византийскую гимнологию, особенно - те ее формы, которые имеют непосредственную и структуроопределяющую связь с ветхозаветной поэтической традицией, пронизывают разнообразные сочетания и варианты "взываний", "гимнов", "благодарений", "слав", "воплений", "хвалений", "словес", "пений". Более всего этим отмечен жанр кано-

на. Для нашего уха в гимнологии есть явная избыточность слов, указывающих на звучание, имеющих общий смысл восхваления-воспевания, и, кроме того, необычное, но характерное для древних культур отождествление пения, глаголания, взывания, славления (как в ветхозаветных текстах). "Единаго Бога воспѣвающе, и глаголюще" ("ἕνα θεὸν ἀνυμνοῦντες καὶ λέγοντες) 11 , "поѦху, и благословлѦху (в греч. здесь вопияху) глаголюще: благословен" (ὕμνουν καὶ ἐβόων, λέγοντες· Εὐλογητὸς) 12 , "... вопїющыѦ: поимъ Тебѣ Богу нашему пѣснь побѣдную" (βοῶντα· Ἄσωμεν σοι τῷ θεῷ ἡμῶν ᾠδὴν επινίκιον) 13 , "люди поющиѦ и глаголющиѦ: Поимъ... побѣдную пѣснь" (λαὸν ὑμνοῦντα καὶ λέγοντα· Ἄσωμεν... ἐπινίκιον ᾠδὴν) 14 , "пѣсньми вопїетъ поющи" (ἐν ὕμνοις βοᾷ μελῳδοῦσα) 15 , "гласъ ангела воспѣвающе ... да вопїютъ" (φωνὴν τοῦ ἀγγέλου ἀναμέλποντα ... βοάτω) 16 , "радостнѡ взываше: Поимъ..." (χαρμονικῶς ἀνέκραζεν· Ἄσωμεν) 17 , "во еже пѣти и славити" (εἰς τὸ υμνεῖν καὶ δοξάζειν) 18 - этот ряд можно продолжать еще долго.

Христианское словесно-певческое восхваление Бога - гимнотворчество - имеет мощную традицию, уходящую в трудноразличимую даль веков, в которой античный гимн и древнееврейский псалом составляют первый, сравнительно близкий план. И все же единство слова и пения не было чем-то просто бессознательно усвоенным. Осознанность этого синтеза проговаривалась во многих ранних христианских и византийских богословских и поэтических текстах. Здесь можно вспомнить третий стих приведенной Г.М.Прохоровым эпиграммы, посвященной книге "О божественных именах" и отсутствующей в славянском переводе Дионисиева коргуса: "Живопремудрою речью поя богогласные гимны" (Ζωοσόφοις λογίοις κελαδῶν θεοφάντορας ὕμνους) 19 . Климент Александрийский, увещевавший своих соотечественников, очень по-эллински

восхвалял "пение новое, левитическое" и призывал обратить взоры к Сионской горе: "...ведь с нее сойдет закон и "из Иерусалима - слово Господне" (Исаия, 2, 3), слово небесное, непобедимый в состязании певец, венчаемый победным венком в том театре, имя которому - мироздание" [20]. "Музыкально упорядоченной речью" назвал псалом Василий Кесарийский [21]. Однако главным источником сознательно усвоенного словесно-музыкального синтеза для византийских поэтов и богословов всегда оставалось Священное Писание - высший канон, давакший человеку христианской веры предельно точное, насколько это вообще признавалось возможным для него, знание богооткровенной истины. Этим высшим каноном в христианской культуре и было освящено искусство "песнословия" (от именования трех отроков иудейских - "песнословцев", ὑμνολόγους, воспевших в пещи, по словам Космы Маюмского, "богодохновенною словесною... трив$\overset{\text{ѣ}}{}$щанною ц$\overset{\text{ѣ}}{}$вницею", θεοπνεύστῳ λογικῇ...τριφθόγγῳ λύρᾳ [22]).

Совершенно очевидно, что как не всякое слово, так и не всякое пение признавалось приемлемым, достойным того, чтобы им славословить Бога. Канонические нормы христианского пения начали складываться достаточно рано. Во всяком случае, уже Климент Александрийский высказался по этому поводу вполне определенно, коснувшись в трактате "Педагог" конкретной проблемы ладового содержания христианской культовой музыки, этоса "божественной литургии", как сам он называл пение христиан: "Наши песни должны быть гимнами во славу Бога...Гармонии (лады - И.Л.) следует принимать строгие и целомудренные; должно гнать возможно дальше от нашего мужественного умонастроения те изнеженные гармонии с их коленчатыми переливами, которые коварной своей изощренностью внушают людям склонность к роскоши и распущенности. Напевы же суровые, нравственные и чистые далеки от пьяной необузданности" [23]. В греко-христианской традиции законы гимнологии воспри-

мались не только как выверенные с точки зрения этикета, как подобающие при создании приличного такому случаю пения. В "Corpus Areopagiticum " говорится о том, что песнопения обладают способностью воздействовать на человека, вызывая у участников богослужения состояние, "приличное принятию или преподаянию того или иного таинства"; "песнословие (hymnologia) настраивает наше душевное состояние в соответствии с последующим священнодействием" [24] . И если Василий Кесарийский полагал, что мелодия дана людям только по причине их детской слабости и духовной неопытности [25] , а Григорий Нисский, отчасти полемизируя с братом, продолжал его мысль, предполагая в мелодии и некий "выраженный загадками" глубокий смысл [26] , то уже для Иоанна Златоуста "Давид... поет не для того, чтобы польстить ушам" [27] . Напевы Иоанн Златоуст называет небесными, песнопение божественным, подводя тем самым мысль предшественников и свою собственную к тому, что через псалмопевца Давида, расслышавшего, как "небеса повествуют о славе Бога" [28] , человечество получило образ, икону ангельского славословия [29] . В литургической поэзии идея ангелогласности церковного пения проводится множество раз в самых разных вариантах [30] . Классический автор канонов, Андрей Критский в "Великом каноне", почитая творения Давида подобными ангельским, так и скажет о псалмопевце - "Двдъ иногда воѡбрази, списавъ ꙗкѡ на Iконѣ пѣснь" (Δαυΐδ ποτὲ ἀνεστήλωσε, συγγραφάμενος ὧν ἐν εἰκόνι, ὕμνον , тропарь седьмой песни). Отцы церкви и византийские гимнографы, размышляя о пении, постоянно возвращались мыслью к Давиду, к священным Словесам - словам псалмов, сплетая с ними (как и с библейскими ветхо- и новозаветными песнями) свои собственные, а мелодику песнословий моделируя на основе своих представлений о небесных славословиях.

Здесь пришло время возвратиться к началу для того, чтобы ска-

зать о второй важнейшей идее, выраженной в строке богоявленского ирмоса, принадлежащего Иоанну Дамаскину. Будучи греком по культуре, а не по природе – он из арабской семьи, – Иоанн, особенно обостренно чувствовавший эллинский субстрат византийской культуры, не однажды обращался к характерно античной теме "плетения", "ткания" песнопений. Приведем еще один ямбический канон гимнографа – на Рождество Христово, а именно слова ирмоса девятой песни – "пѣсни ткати спротѧженнѡ сложенныѧ" (ὕμνους ὑφαίνειν συντόνως τεθηγμένους), и отметим, что мотив плетения появляется именно в ямбических канонах Иоанна Дамаскина, то есть там, где он ближе всего подходит к классической поэзии, восстанавливая отверженную ранее античную просодию.

В античной поэзии искусство составлять песнь, гимн традиционно ассоциировалось с пластическим образом сплетенного венка, струящейся ткани: Пиндар в первой "Олимпийской песне" венчает героя "конным напевом, эолийским ладом", говорит о прославлении "складками наших песен", Вакхилид в пятой "Олимпийской песне", посвященной тому же герою, что и песнь Пиндара, называет ее вытканным с помощью Харит гимном. Позднее из многих гимнов-"цветов" составил первую греческую антологию – "Венок" – Мелеагр, вопрошавший сам о себе во вступлении – "Кто свивает в венок славных певцов голоса?" [31].

Однако этот характерный образ античной поэзии – "плетения" гимна – у представителя русской культуры ХУП в., Евфимия Чудовского, идеологически связывается с древней христианской гимнографией, причем во главе традиции "плетения словес" он помещает именно Иоанна Дамаскина [32]. Влившись вместе с византийской литургической поэзией в древнерусскую культуру, мотив "плетения" проник и в оригинальное творчество. Заканчивая свое слово "в неделю цветную", Кирилл Туровский призывает венчать святую церковь "песньми, яко цветы" [33].

Типично эллинский образ гимна-венка был воспринят, как мы видим, литургической поэзией и красноречием; однако образ "плетения", сохраняя пластическую оформленность, вошел и в сферу христианской гносеологии. По словам современного богослова, автор "*Corpus Areopagiticum*" "не раз повторяет, что Господь именуется всеми именами всего сущего (М.3. 596А2; 596С7; 824В4-5; 977В2-3)... Благодаря этому весь тварный космос является для человека совокупностью множества различных икон, во всей своей полноте образующей единый образ Первообраза (М.3. I65В3-5; 82IВ3-4)... Однако человеческому уму этот образ представляется темным и неотчетливым (М.3. 82IВ3-4) из-за того, что он видит лишь пестрое разнообразие феноменов. Только прослеживая примышлением (ἡ ἐπίνοια) сложное сплетение причин в космосе и, тем самым, выявляя единство и структуру бытия, человек преодолевает эту неясность (М.3. 82IВ5-I2; 824А7-I3)" [34]. Продолжая эту тему, аскет Исихий Синайский, сформулировавший задолго до возникновения исихазма некоторые исходные положения исихастской гносеологии, сравнивал ум с "пауком, как бы сплетающим из словесной нити сеть взаимосвязанных и взаимно обусловленных смыслов (М.93. I488Д1-8)" [35]. По Максиму Исповеднику, исследовавшему типы движения души, один из них - движение слова - "определяется тем, что естественно движимая душа собирает и сплетает в единую систему логосы бытия твари (М.91 III3А3-4; В1)", и "системой этой является ἡ ἐπιστήμη (М.91. III3А5-6), то есть сложная, многомерно организованная система соотнесенных и взаимосвязанных смыслов, которая для Максима Исповедника представляет собой структурно завершенный результат деятельности логистикона (М.90. 460С6-Д2; I248С5-Д2)" [36] - словесной способности человека. Система знания "сплетается логистиконом как некая ткань (М.90. 264В10-11)" [37]. В русле этой же традиции, у ее истоков, лежит и название объемнейшего труда Климента Александ-

рийского, стремившегося, как известно, синтезировать христианство и эллинскую культуру, - его многотомного собрания философских фрагментов, названного "Στρώματα" (ковер; ткань, сшитая из лоскутков и представляющего собой сплетение множества понятий и представлений, символически отражающее единство истинного знания.

Для того, чтобы замкнуть круг размышлений, вызванных строчкой Иоанна Дамаскина, и, вместе с тем, перейти к обусловленной ходом мысли проблематике самого певческого искусства, попытаемся определить, какого рода смысловую нагрузку в словесно-мелодическом синтезе несет именно мелодия. В то время, как слово, речь возникает из словесной способности человеческого ума, мелодия реализует другую его способность, по мысли византийских богословов, неотделимую от "словесности" - способность представления, обусловленную деятельностью фантастикона (от греч. ἡ φαντασία - представление, воображение, явление; образ) [38]. Чувственные впечатления, получившие оформление благодаря деятельности логистикона, преображаются в осмысленный образ, "умную икону" [39], звуковым воплощением которой становится мелодия, подобно тому, как красками создается живописный образ. Так, о самом Иоанне Дамаскине, "трубе благогласной", в день его памяти поется: "нам явился еси, песнопоющи образно учения Господа" (Славник, 3-й глас).

Литургическая мелодия, представлявшаяся подобной славословиям небесного лика, должна была нести в себе все богатство, всю полноту смысла, быть чувственно воспринимаемым образом "спротяженно сложенных" и сплетенных воедино слов. Подобие выражалось и в искусстве осмысленного соединения разнообразных знаков, использовавшихся для записи мелодий, в сплетении мелодической ткани из освященных каноном интонационных оборотов, в самом типе композиционного мышления, свойственном именно средневековому этапу развития церковной певческой

культуры.

Процесс воплощения "умного", "мысленного" образа в материальный - в нашем случае звуковой - требовал особого умения, искусности или, как тогда говорили, "хитрости" (греч. ἡ τέχνη). "Зѣло философ хитръ" [40] - это Феофан Грек по характеристике Епифания Премудрого, "в хитрости пения и чтения первый бяше" [41] - так сказано с знаменитом головщике Логине из Троице- Сергиевой обители. Инок Евфросин ум уподоблял "доброму хитрецу красных пении" [42], а "хитрословець", по "Азбуковнику" Максима Грека [43], - это ритор, тот, кто владеет искусством слова (ἡ λογική τέχνη). Однако все мастера-"хитрецы" - лишь образы Первообраза: создавая "иконы" (красочные, звуковые), они уподобляются "всехитрецу Слову" (παντεχνήμονι λόγῳ [44]), который показал образец воплощения "умного" в чувственном материале.

Что же составляло "хитрость" песнословия, какие нормы ее определяли, каким умением должен был обладать роспевщик? Прежде всего требовалось знание самой знаковой системы певческого искусства, которая отличалась от современной нам нотной тем , что ее знаки не были нейтральными по отношению к тексту и соотносились с его структурой и содержанием. Известно, что знаковая система знаменного роспева в значительной части производна от византийской невменной нотации, а через нее - от экфонетической системы записи речитации. Именно от нее знаки византийской и древнерусской знаменной нотации унаследовали непосредственную связь с интонированием слова. Таким образом, знаки нотации функциональны, и их функция определяется строкой литургического текста. Подобно тому, как слова, наделенные теми или иными синтаксическими функциями, сплетаются в более или менее завершенные по смыслу построения, где каждый член структуры занимает отведенное ему место, знамена, приплетенные одно к другому

тоже образуют функционально осмысленную ткань. Ясной смысловой окраской обладают начальный и заключительный знаки песнопения. Функцию начала песнопения очень часто несет знамя "параклит" ✓, которое в экфонетической системе (✓ παρακλητική) отмечало фразы, исполнявшиеся в характере молитвы [45]. Начальный параклит был символом молитвословия, напоминавшим каждый раз об особом характере литургического пения. Функцию полного завершения в песнопении выполняет "крыж" +, аналогичный экфонетической τελεία (совершенная, полная,целая), означавшей полную остановку, конец колона [46].

Если крыж как самостоятельное знамя использовался только один раз в конце, то параклитом могло начинаться не только песнопение в целом, но и любая его строка или раздел.

Пример 3.

Функцию завершения строки текста обычно берет на себя знамя "статия" (чаще простая) =, само название которого говорит об остановке, стоянии на одном тоне, причем по длительности она вдвое превосходит длительность пульсирующей основной ритмической единицы. Ритмический пульс знаменной мелодики образуют повторения стопицы и крюка (простого, мрачного, светлого), с длительностью которых так или иначе соотносятся другие знамена. Из певческих азбук известно, что последование стопиц означает безакцентную речитацию на одном тоне, а крюки соответствуют мелодическим акцентам. По наблюдениям болгарского исследователя Божидара Карастоянова, акцентную вершину мелодической волны часто отмечает знамя крюк светлый (также статия светлая, стрела простая), восходящий безакцентный подступ к вершине - знамена голубчик борзый, переводка [47]. Соединяясь, "сплетаясь" в определенном порядке в соответствии со своими функциями, различные знамена формировали каноничный

тип мелодического интонирования словесного текста, который не только обеспечивал правильность просодии, но и точно фиксировал сообразную случаю интонацию, по представлениям средневековья, подражавшую, подобную ангельской. Так из отдельных знаков роспевщики-"хитрецы", следуя уроку "Всехитреца", "плели", "ткали" божественные песни.

Обращаясь к знаменным рукописям древнейшего, домонгольского периода, мы, несмотря на функциональность знамен, пока не можем из-за нечитаемости нотации сделать хоть сколько-нибудь определенные выводы об интонационной структуре песнопений - о том, каким слышалось ангельское пение мастерам-роспевщикам. Допустимо, пожалуй, лишь отметить особенность ритмической организации текста: в целом для древнейших песнопений типично замедление ритмической пульсации последних слогов в строке текста, его разделе и особенно в конце песнопения; эти слоги озвучивались знаками, вдвое превышавшими по длительности большинство предшествующих.

Пример 4.

В наибольшей степени ритмическое торможение в конце строк было заметно в ирмолойном пении, так как слоги, предшествующие протянутым последним двум-трем в строке, пропевались в ирмосах преимущественно в речитативной манере, почти без использования более сложных по мелодике, а следовательно и больших по длительности знаков.

Пример 5.

На вероятность нисходящей мелодической интонации в окончании многих строк словесного текста указывает частое использование знака палки \ , отмечавшего в знаменной нотации, по мнению Б.Карастоянова, неакцентированную мелодическую вершину, после которой следовало

нисходящее движение мелодии [48].

О принципе интонационной организации литургических текстов мы имеем возможность судить по песнопениям знаменного роспева второй традиции (начиная с последней трети ХУ в.) - так называемым столповым [49]. Характерной чертой столповых песнопений является образование последовательности интонационных волн - размеренного ритма повышений и понижений, создающегося чередованием мелодических строк [50]. Для начальных отделов строк типичны восходящие ходы, нередко с участием голубчика борзого или переводки (обычно на границах строк как связующее знамя). Заключению строк свойственно нисходящее движение от высоких знамен (светлых разновидностей крюка, статии, знамен с пометами т, п) к более низким, чаще всего статии простой (в нисходящей фазе мелодического движения весьма характерно присутствие знамени палка). Ритмически конец каждой строки оформляется, как правило, в виде торможения смен слогов-знамен с заключительным стоянием на одном тоне. Нетрудно заметить, что в песнопениях столпового роспева сохраняются общие особенности ритмической структуры древнейших песнопений знаменного роспева; производны от архаичных и способы интонационного завершения строк текста.

Пример 6.

В песнопениях столповой традиции роспевщики оперировали по преимуществу уже не отдельными знаками, а более крупными, относительно завершенными мелодическими оборотами. Определяющим в их мастерстве стало искусство сплетения устойчивых групп знамен, образующих каноничные мелодические формулы - попевки, или "кокизы". Попевки, составляющие в столповых песнопениях почти всю мелодическую ткань, обладали этикетной выразительностью, несколько абстрактной характер-

ностью, - без ассоциаций с какими-либо привычными бытовыми интонациями. Специфически средневековая черта целого ряда попевок - их "тайнозамкненность", то есть невозможность понять мелодический оборот, предполагая обычные значения знамен, без посвященности в их условное значение в пределах формулы - цеховую "тайну" певческого ремесла. Необходимость узнавать по внешнему виду в рядах знаков "тайнозамкненные" формулы, вероятно, отразилась в их обобщенном названии - "лица".

Каноничность словаря попевок, использование постоянного, отобранного по строгому эстетическому принципу круга формул гарантировало верную интонацию пропевания текста, соответствующую его смыслу и богослужебному предназначению. Примечательная черта интонационно-мелодического канона столпового роспева - выдержанность единого принципа мелодического интонирования, состоящего в сплетении попевок из различных модификаций преимущественно трехступенного мотива (с опеванием вверху или внизу).

Пример 7.

Повторение единообразных оборотов в попевках, игра подобных мотивов в целом песнопении, владение искусством плавного сцепления формул друг с другом в столповой мелодике невольно ассоциируются с художественным стилем "плетения словес", который был внутренне связан, судя по стилистике роспева, не только с изобразительным (вязь, плетеный орнамент и т.п.) [51] , но и с певческим искусством. Сотканные из попевок, хитроумно обыгрывающих сходные мелодические схемы, песнопения столпового роспева вполне сопоставимы с наполненным тавтологиями "музыкальным" потоком слов "плетения". Принцип "плетения", свойственный гимнологии и ранее, в столповом роспеве обрел совершенно отчетливое, ясное мелодическое воплощение. Для того, чтобы пока-

зать его проявление и стилевую дистанцию, разделявшую старую знаменную и столповую традиции, сопоставим запись одного и того же песнопения - ирмоса пятой песни Воскресного канона I-го гласа - в обеих певческих традициях.

Пример 8.

В словесном тексте ирмоса мы отметили аллитерации, среди которых особенно важен мотив "света", "просвещения" - устойчивый образ пятой песни канона, восходящей к песни из книги пророка Исаии (26, 9-19: "Ѿ нощи оутренюетъ дхъ мой къ Тебѣ Бже, зане свѣтъ повелѣнія Твоя на земли"). В ирмосе столпового роспева скобками отмечен многократно повторяющийся на разной высоте восходящий трехзвучный мотив [нотный пример] искусно вплетенный в мелодическую линию, причем чаще всего он звучит на той высоте, где последнему звуку, как правило, соответствует светлая разновидность знамени - крюк светлый или статия светлая. В записи того же ирмоса, взятой из "Воскресенского Ирмолога" (ГИМ, Воскр. 28), аналогичный восходящий мотив [знамя] встречается лишь дважды; выразительная аллитерационная форма текста в мелодике ирмоса графически не выявлена.

Ранее мы отметили, что для роспевщика песнопение было прежде всего сплетением знаков, имевших различные функции в озвучивании слов. Поднявшись от соединения отдельных знаков на более высокий уровень мелодического мышления - уровень знаковых формул, - мы должны сказать о том, что попевки, подобно знаменам, обладали функциональной определенностью.

Функция попевки, как и отдельного знака, была обусловлена литургическим текстом - однако теперь уже не столько его строчной структурой, акцентностью и типом интонации, сколько синтаксическим параллелизмом, охватывающим группы строк, и риторической диспозици-

ей [52]. Дифференциация функций попевок стала возможной благодаря развитости мелодики столпового роспева: одни формулы - обычно несложные по мелодическому рисунку, с восходящими мотивами и неглубокими кадансами - предназначались для начала песнопений, другие - для середины, третьи - преимущественно для глубоких окончаний-кадансов, с ритмическим торможением и преобладанием нисходящих интонаций. Это позволило мелодии отзываться на структурные членения текста, определявшиеся его риторической формой: из трех разделов - вступления (exordium), изложения (narratio) и заключения (conclusio), или из двух разделов - начиная с изложения [53].

Риторическая структура диктовала расположение попевок в роспеве текста: для начала песнопения или его раздела избиралась попевка, имевшая начальную функцию, для окончания песнопения или любого из его разделов - заключительные по функции попевки. Внутри риторических разделов помимо строчного членения текста могла обозначиться структура синтаксического параллелизма, звено которой объединяло иногда не одну, а две или три строки. Сплетение попевок в соответствии с их функциональными характеристиками рождало стройную и естественную в интонационном и мелодическом отношениях структуру песнопения, в которой начальные и завершающие участки мелодического развертывания часто охватывались системой анафорической и эпифорической повторности - как, например, в догматике 5-го гласа.

Пример 9 [54].

Строго выдержана система повторов и в стихире на хвалитех I-го гласа "Егда пригвоздися", текст которой обладает значительной упорядоченностью - на основе параллелизма и приблизительного равенства строк. Первые двенадцать мелодических строк подчинены системе повторов по четыре строки $ABAB^{I}CДC^{I}B^{2}$ EF $E^{I}F$; в конце к ним присоединяются еще две строки, первая из которых близка А, а вторая - В.

Пример 10.

Однако для песнопений знаменного роспева - как столповых, так и древнейших - более характерно отсутствие жесткой схемы повторности попевок. Существеннее для них монотонное повторение интонационного комплекса (интонационный параллелизм) и соразмерность мелодико-текстовых строк по длительности. Ритмика роспева в связи с разной длительностью знамен была вполне способна изменить измеряемую количеством слогов протяженность текстовой строки - там, где это необходимо для ее уравнивания по длительности с другими. Это означает, что взаимосвязь слова и роспева выступает не только там, где мелодия пассивно следует за словесной формой, но и в тех случаях, когда мелодия воздействует на структуру текста, трансформируя ее. Показательный пример - ирмос первой песни Рождественского канона Космы Маюмского. Его греческий текст в певческой рукописи XII в. (Парижская национальная библиотека, Coislin 220) разбит на шесть неравносложных строк - 9:11:9:11:6:13. Аналогична строчная структура церковнославянского текста XII в., XV в. (до и после стилевого перелома в развитии знаменного роспева) и XVII в.

Пример 11.

Подсчет долей роспева [55] показывает, что различия по длительности первых четырех строк минимальны, незначительно превышает их последняя строка, а предпоследняя - та, что почти вдвое короче других по количеству слогов, - по количеству долей в роспеве превышает остальные. Объясняется это тем, что на последний слог строки приходится "фита" - протяженная мелизматическая формула. При пении ирмоса небольшие различия в количестве долей почти незаметны, и соразмерность строк текста ясно воспринимается на слух.

Строчная структура, соразмерность строк, синтаксический параллелизм, риторическая диспозиция - свойства литургического текста, определяющие его дробность, облегчающую понимание членораздельность, ясное восприятие начала и окончания. Хорошо известно, однако, что в Византии и Древней Руси расчлененность предмета, его структурность не были господствующим эстетическим идеалом; более всего здесь ценилось единообразное и неделимое: "красота как простое и неделимое есть ближайшая аналогия красоте или "сверхкрасоте" Бога"[56]. В текстах песнопений этот эстетический идеал воплотился в образе ни на мгновенье не прерывающегося пения: "в славу Твою и хвалу восхвалѧемъ непрестаннω ωбразъ Креста Твоего" (εἰς δόξαν σὴν καὶ αἶνον ἀνυμνοῦμεν ἀπαύστως τὸν τύπον τοῦ Σταυροῦ σου ; канон Осмогласника 7-го гласа, ирмос пятой песни), "Ангелми немолчнω в вышних славимаго Бога" (Τὸν ὑπ' ἀγγέλον ἀσιγήτως ἐν ὑψίστοις δοξαζόμενον Θεόν ; ирмос восьмой песни 7-го гласа) и т.п.

На уровне мотивов и мелодических формул расчлененность словесной и строчной мелодической структуры снималась, как было уже сказано, бесцезурным сплетением однотипных мелодических оборотов. Грамотная сегментация знаменной мелодии для современного исследователя - не такое уж простое дело именно по той причине, что роспевщики стремились к идеальной пластичности соединения формул и непрерывности мелодического развертывания. Континуальность мелодического процесса в столповых песнопениях, противостоявшая дробному ритму строчной формы, достигалась мастерами роспева в значительной мере и подсознательно. Каждое отдельное песнопение не воспринималось ими как самостоятельная и законченная композиция и не оценивалось в качестве таковой. Мышление роспевщика было погружено в процесс мелодического развития и не охватывало его со стороны - как нечто совершившееся. Подобно паучку Исихия Синайского мастер-"хитрец" усердно сплетал новые и новые звенья, стремясь заполнить ими все жизненное пространство.

Цепь песнопений, в принципе бесконечная, раздвигала временные границы пения, ее монотонный ритм становился "неподобным подобием", знаком неделимого и беспредельно длящегося небесного песнословия.

Целостная и кристаллически замкнутая в себе структура не была эстетической нормой той эпохи, как не ценилась тогда и индивидуализированность решения композиции песнопения. Формообразующей определенностью и относительной завершенностью обладали лишь сравнительно мелкие конструктивные детали. Так, в отличие от отдельных знаков и мелодических формул разделы риторической структуры функционально не определились и не обособились: функции первоначального изложения, последующего развития и завершения в песнопениях столпового роспева действуют лишь на уровне раздела, но не целого, как это будет в музыке Нового времени. Благодаря тому, что функциональность мелодического мышления не распространилась на песнопение в целом, певческая часть богослужения образовала иерархическую структуру, основанную на аналогии всех ее уровней; отсутствие функциональных различий между разделами практически приводило к беспредельному укрупнению целого вплоть до цикла песнопений, столпа (восьми гласов), всей суммы песнопений, использовавшихся в службе. Конечность каждой строки преодолевалась на следующем уровне - уровне раздела, его законченность - на уровне песнопения и т.д. Построенная по принципу аналогии микро- и макроструктур, форма столповых песнопений приобрела особый выразительный смысл: средствами мелодии в ней воплощалась и, одновременно, снималась антиномия конечного и бесконечного, временного и вечного.

Символом несмолкающего пения, "вечнующей песни" была и сама система осмогласия, происхождением своим обязанная древнему обычаю восьмидневного празднования Пасхи, когда в каждый из восьми дней песнопения исполнялись на особый напев [57] (восьмой день - знак "бу-

дущего века").

Мы постарались показать, каким образом единство слова и мелоса, постоянно утверждавшееся в канонических текстах, проявилось в древнерусской традиции знаменного пения - на уровне знака, формулы, более развернутых структур и типа интонирования. Мелодия, в которой, по мысли Григория Нисского, содержалась "более глубокая тайна, чем об этом думает толпа" [58], имела и дополнительную смысловую нагрузку: создавая ее, роспевщик стремился преодолеть дискретность словесного ряда, соединить несоединимое на непонятийном уровне мелодического мышления, сплести из звуков единую и всеобъемлющую систему, способную возводить к познанию сверхчувственного мира.

Совсем не затронутым нами остался еще один аспект взаимосвязи мелодии и литургического текста, имевший отношение как к искусству риторики, так и к богословской проблематике средневековья. Речь идет о риторической теории изобразительности слова (ἡ ἔμφασις) и его изобразимости , защищавшейся апологетами иконопочитания [59]. Мелодия, слитая со словом, не могла, конечно, остаться глухой к его выразительности, образности. В культуре знаменного роспева, ставшей объектом нашего рассмотрения, мелодико-ритмическая выразительность попевок и продиктованное конкретными задачами их сцепление способствовали воссозданию средствами мелодики отдельных образов словесного ряда, возникновению музыкально-риторических фигур, которые вернее было бы назвать символическими фигурами-"образами" - в духе "творческих образов" Георгия Хировоска [60].

Главная черта фигур знаменного роспева - отсутствие при их образовании нарушения мелодических норм, то есть выходов за пределы канонического словаря попевок. Для человека, недостаточно знакомого со стилистикой столпового роспева, многие из них будут, вероятно, даже малозаметными. Да и сам набор фигур-"образов" крайне ограни-

чен, в полной мере определен средневековым видением мира, связан в основном с фигурами восхождения, нисхождения или с их объединением в последовательности, то есть с воплощением средневековой антитезы "горнего" и "дольнего" миров или с риторическими восклицаниями.

Причина строгого ограничения фигур и их мелодической каноничности вполне очевидна; ведь знаменный роспев как явление в целом - сам по себе есть максимальное отклонение от бытовой культуры, бытовой музыкальной речи, тогда представленной фольклором. Знаменный роспев - образ идеального пения, ориентированного на небесный архетип, символическая фигура ангелогласного пения.

В древнейших песнопениях знаменного роспева, помимо часто встречавшихся мелодических анафор и гомеотелевтов, одним из самых выразительных приемов элокуции (норм словесного выражения) были фигуры украшения. Смысл фигуры украшения имело использование мелизматических роспевов - фит - на отдельных словах текста. Они выполняли важные функции и чисто выразительного порядка - подчеркивали самые существенные слова и устойчивые словосочетания символического характера, выделяли возгласы, становясь в этом случае фигурами восклицания, повторялись несколько раз внутри песнопения, организуя его структурно (см. "облак светел" в стихире на Сретение Господне; обозначающее структурные грани повторение фиты на слове "радуитася" в стихире "Придете въсхвалимъ" Борису и Глебу; "свет истинный" и "чудо ужастно" в стихире на стиховне 2-го гласа Иоанну Богослову).

Пример I2.

В большей мере мы можем судить об искусстве создания звуковых "икон" слова в песнопениях столпового роспева. Приведем наиболее характерные примеры изображения слова в напеве.

Мелодия одного из антифонов I-го гласа почти полностью распо-

лагается в очень высокой для столпового роспева области так называемого светлого согласия. В рукописи, относящейся к третьей четверти XVI в. (ГИМ, Синод. певч., 1246), приподнятость мелодии отмечена нечасто встречающимися в это время знаменами - крюком тресветлым и крюком светлым с сорочьей ножкой (тоже показателем высоты). Неоднократное повторение восходящих интонаций (*anabasis*) вызвано текстом антифона - "Въ горы твоихо възнесо мѧ законо. добродѣтелеми просвѣти боже да молю ти". Стихира на стиховне 4-го гласа начинается строкой "Господѣ вошедо на кресто". Соответственно после нисходящей интонации обращения ("Господѣ") в конце строки дается поступенное восхождение - в некоторых рукописях медленное и как бы затрудненное, тяжелое, подчеркнутое тихой пометой, - а вся строка образует отраженную волну, довольно редко встречающуюся в столповом роспеве. В догматике I-го гласа "Всемиреноую славоу" на словах "ѡто человѣко прозѧ бошоую" роспевщики неукоснительно дают один из видов попевки "долинка", название которой выражает ее мелодический смысл вполне ясно - "долу", а мелодический оборот (*catabasis*) - символический образ схождения в дольний, человеческий мир.

Пример 13.

В стихире восточной I-го гласа "Веселитесѧ небеса" последование двух фраз - "сомерть оумертви" и "Адама воскреси" - роспето таким образом, что на кратчайшем пространстве создается разброс мелодии на октаву в результате последовательного соединения фигур *anabasis* и *catabasis*. Роспевщики здесь использовали для мелодического скачка на квинту вверх стык двух строк, сохранив внутри каждой строки каноническую строгую плавность. Еще более смело тот же прием - со скачком на октаву вверх и с разбросом мелодии на дециму - применен в стихире восточной на хвалитех 4-го гласа "Вождел̑ѣша жены"

при сопоставлении строк "живаго с мертвыми" (вниз) и (вверх) "воскресе яко бого". Ярко выполнена фигура "восклицание" в бороготичне на стиховне 4-го гласа "Подаи же оутѣшение"; возглас "радоуися владычице" сопровождается восходящим скачком мелодии (тоже на границе строк) в рукописях с середины ХУП в. на нону, в более ранних, видимо, на октаву.

Пример I4.

Выразительность таких приемов очень велика, если учитывать почти идеальную плавность столповой мелодики, где уже терцовый скачок - "событие".

Возможности знаменного роспева, подчиненного мелодическому канону, в области "изображения" слова ограничивались достаточно строгими рамками. В монодических певческих стилях, менее жестко следовавших канону, - особенно в так называемом большом роспеве ХУI-ХУП вв., местных традициях ХУП в., а также авторских песнопениях, открылись новые возможности для создания музыкально-риторических фигур, уже непосредственно подготовивших музыкальную риторику барокко. Наиболее часто отмечаемое свойство новых роспевов - их огромная протяженность даже по сравнению со столповым знаменным - стало вполне однозначно материальным, земным и конкретным образом "немолчного пения" небесного лика. Подвижное равновесие, тонкая вибрация смысла, богатство и полнота антиномичности, воплощенные в знаменном роспеве, постепенно утрачивались, еще не очень заметно, но неотвратимо уступая место рационалистическим моделям музыкального мышления.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Høeg C. La notation ekphonétique // Monumenta musicae Byzantinae. Cph., 1935. Subsidia I/2; Wellesz E. A history of Byzantine music and hymnography. Second ed. Oxford, 1961; Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. Изд. 2-е, доп. - М., 1971; Владышевская Т. К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения: IX Международный съезд славистов (Киев, 1983). Доклады. М., 1983.

2 Владышевская Т. К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов... С.15-17 и далее. В работе приведены некоторые из погласиц.

3 Голубцов А. Чиновник новгородского Софийского собора. М., 1899. С.20.

4 Голубцов А.П. Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона. М., 1908. С.15, 32, 60.

5 Речитация Славословия великого на другую псалмодическую погласицу приведена в кн.: Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. С.224.

6 На нотацию возгласа "Слава показавшему свет" указал также: Успенский Н.Д. Чин всенощного бдения на православном Востоке и в Русской Церкви // Богословские труды. М., 1978. Т.XIX. С.44.

7 Wellesz E. A history of Byzantine music... P.250-260.

8 Аверинцев С.С. У истоков поэтической образности византийского искусства // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С.430.

9 Вариант текста – в последовании Изобразительных: "Ликъ нб҃-ный поетъ (ὑμνεῖ) Тѧ, и глаголетъ (λέγει): Ст҃ъ...".

10 Этот возглас, как и послужившие исходным пунктом размышлений "хвала" (αἶνος) и "пение" (ὕμνος) в статье С.С.Аверинцева "У истоков поэтической образности...", тоже очень сжато выражает культурную ситуацию, в которой создавалась византийская литургическая поэзия.

11 Глас 7-й, Воскресный канон, ирмос 7-й песни.

12 Глас 7-й, Канон Андрея Критского, ирмос 7-й песни ("Сущымъ в пещи отрокωмъ ").

13 Глас 8-й, Канон в среду Преполовения, ирмос 1-й песни.

14 Глас 7-й, Канон Иоанна Дамаскина, ирмос 1-й песни.

15 Глас 7-й, Воскресный канон, ирмос 3-й песни.

16 Глас 4-й, Канон Благовещения, ирмос 9-й песни ("Ꙗкω ωдушевленному Божїю кївωту").

17 Глас 6-й, Канон Обрезания, ирмос 1-й песни.

18 Глас 5-й, Канон Вознесения Иоанна Дамаскина, ирмос 3-й песни.

19 Прохоров Г.М. Памятники переводной и русской литературы XIУ-ХУ веков. Л., 1987. С.29.

20 Климент Александрийский. Увещание к эллинам // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Перевод С.С.Аверинцева. М., 1966. С.96.

21 Василий Кесарийский. Толкование на псалом XXIX / Перевод С.С.Аверинцева // Там же. С.105.

22 Глас 1-й, Канон на Успение Богородицы, ирмос 7-й песни.

[23] Климент Александрийский. Педагог // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья... С.100.

[24] Цит. по кн.: Бычков В.В. Византийская эстетика: Теоретические проблемы. М., 1977. С.55. Автор отмечает, что Дионисий поместил художественные образы в своей информационно-иерархической системе на одной ступени с таинствами (с.57), что, очевидно, означает не столько их соизмеримость, сколько соотнесенность.

[25] Василий Кесарийский. Беседа на псалом I: "Дух Святой увидел, сколь тягостен роду человеческому путь добродетели и как тянемся мы к наслаждению... К догматам Он примешивает сладость мелодии, чтобы мы незаметно для самих себя получали пользу от слов, медленно и нежно ласкающих слух..." (Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья... / Перевод Т.А.Миллер. С.105).

[26] Григорий Нисский. Толкование к надписаниям псалмов: "По-видимому, всякий тотчас назовет причину, по которой мы с удовольствием занимаемся псалмами и всем подобным, - благозвучный переход речи в напев (можно дать и такой ответ) повинен в том, что все это доставляет нам радость. И все-таки я скажу: даже если такой ответ верен, им нельзя удовлетвориться без дальнейшего рассмотрения вопроса. Мне кажется, что философия, проявляющая себя в мелодии есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа (Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья... / Перевод С.С.Аверинцева. С.107).

[27] Иоанн Златоуст. Толкование на псалом С // Там же / Перевод С.С.Аверинцева. С.115.

[28] Григорий Нисский. Толкование к надписаниям псалмов // Там же. С.108.

[29] О связи земного и небесного песнословия в контексте неоплатонизма, а также концепции, изложенной в трактатах под именем Дионисия Ареопагита, см.: Wellesz E. A history of Byzantine music... Chapter 2.

[30] Лозовая И.Е.: I) "Ангелогласное пение" в системе музыкально-эстетических представлений русского средневековья // Философско-эстетические проблемы древнерусской культуры. М., 1987. Ч.1. С.121-128. 2) "Ангелогласное пение" и осмогласие как важнейшая сторона его музыкальной иконографии // Musica antiqua. VIII. Bydgoszcz, 1988. Vol. I: Acta musicologica. P. 649-665.

[31] Парнас: Антология античной лирики. М., 1980. С.144, 155, 170.

[32] Матхаузерова С. "Слагати" или "ткати"? (Спор о поэзии в XVII в.) // Культурное наследие Древней Руси: Истоки. Становление. Традиции. М., 1976. С.195-200.

[33] Еремин И.П. Литературное наследие Кирилла Туровского. IV // ТОДРЛ. М.; Л., 1957. Т.XIII. С.411.

[34] Никандр, епископ (Коваленко А.В.). Семиотические проблемы языка в творениях святых отцов: Дисс. ... канд. богословия // Загорск, 1988. С.73-74.

[35] Там же. С.80.

[36] Там же. С.90.

[37] Там же. С.91.

[38] Там же. С.85-86, 91-92, 95-96, 108-110.

[39] Там же. С.109-110.

[40] Памятники литературы Древней Руси: XIV - середина XV века.

М., 1981. С.444.

41 Житие и подвиги архимандрита Дионисия // Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. М., 1973. С.66.

42 Евфросин. Сказание о различных ересях // Там же. С.71.

43 Ковтун Л.С. Лексикография в Московской Руси XVI - начала XVII века. Л., 1975. С.326.

44 Глас 7-й, Троицкий канон Космы Маюмского, ирмос 9-й песни.

45 Wellesz E. A history of Byzantine music... P. 253.

46 Там же.

47 Карастоянов Б. О таблицах мелодических формул знаменного роспева // Musica antiqua. VIII. Bydgoszcz, 1988. Vol. I: Acta musicologica. С.498-500 и далее.

48 Там же. С.498.

49 От слова "столп", обозначавшего совокупность песнопений восьми гласов; именно в этой, "столповой" традиции был впервые роспет "Октоих" (вторая половина XV в.), с чем и связано название певческого стиля "столповым".

50 Лозовая И.Е. О мелодическом строении древнерусских напевов: Дипломная работа. Московская консерватория, 1976. С.48-52.

51 Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. Praha, 1976. С.86.

52 О роли синтаксического параллелизма и риторической диспозиции в мелодической структуре столпового роспева см.: Лозовая И.Е. О мелодическом строении... С.27-31, 37-38, 48-52.

53 В терминах русской гомилетики - соответственно "предложение", "изложение", "нравственное приложение". См.: Булгаков Г. Тео-

рия православно-христианской пастырской проповеди (Этика гомилии). Очерк систематического курса. Курск, 1916.

[54] Скобками разной формы отмечены мелодические анафоры, эпифоры и интонационно-мелодический параллелизм.

[55] Необходимо уточнить: при подсчете долей мы принимаем, что нотация XVII в. сохранила ритмические отношения древнейших основных знамен.

[56] Аверинцев С.С. Золото в системе символики ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура. М., 1973. С.46.

[57] Успенский Н.Д. Осмогласие // Музыкальная энциклопедия. М., 1978, Т.4. Стб. 121.

[58] Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья... С.107.

[59] Никандр, епископ. Семиотические проблемы... С.103-110.

[60] Гранстрем Е.Э., Ковтун Л.С. Поэтические термины в Изборнике 1073 г. и развитие их в русской традиции (анализ трактата Георгия Хировоска) // Изборник Святослава 1073 г.: Сборник статей. М., 1977. С.99-108.

Пример 1. ГБЛ, ф. 37 № 357, лл. 219-219об.



Пример 2

Сла а а ва по ка за вше мои свѣт.

ГБЛ, ф.113 № 257, л.451

Пример 3

Стихира 8 ноября, Собор архистратига Михаила, глас 8.
ГИМ, Синод. 589, л. 45.

ꙗко чиноначальникъ. и забрало.
и ангеломъ. ста рѣ и. архистра ти же.
отъ вьсакоꙗ ноужа. и скъ рби.

Ирмос 7-й песни канона на Сретение, глас 3.
ГИМ, Барс. 1348, л. 42. XV в.

Тебе во пещи ѡрошешаа го
дѣти бла го сло ви ша.

Пример 4.

Стихира 1 октября. Св. Роману.
Глас 6.
ГИМ, Синод. 589, л. 28.

Пьрвоѥ добрыихъ начатъкъ явиса.
съпасению вина романе отьце нашь.
ангельскоѥ бо пѣниѥ съставивъ.
боголѣпьно показа житиѥ своѥ.
Христа бога моли. отъ искоусъ и бѣдъ.
избавитиса поющиимъ.

Пример 5.

Ирмос 1-й песни Воскресного канона.
Глас 5.
ГИМ, Воскр. 28.

Конѧ и въсадьникы въ море чьрмьноѥ.
съкроушаѧ и брани мышьцею высокою.
Христосъ истраслъ есть. издраилѧ же съпасе.
побѣдьноую пѣснь поюща.

Пример 6.

Воскресный канон, глас 1. Ирмос 5-й песни

ГИМ, Епарх. 180, л. 7. Кон. 15 в.

Просвѣщи сиани емъ пришествиа твоего христе.

ГИМ, Епарх. 200, лл. 9–9об. 16 в.

Просвѣщи сияниемъ пришествию твоего христе.

ГИМ, Син. невм. 396, л. 11об. 1-я пол. XVII в.

Просвѣщи сияни ем пришествию твоего христе

ГИМ, Син. невм. 403, л. 9об. 2-я пол. 17 в.

Про-свѣ-щи си-а- ни-ем при-ше-стви-а тво-е-го хри-сте

и ѡсвѣщи крестомъ симирескиа конеца

и ѡсващи крестомъ симїрескыя конеца

и освѣщи крѣстом симирескиня кѡнеца

и ѡ-сва-щи кре-стом си-ми-ре-ски-а ко-не-ца

серьдца просвѣти свѣтомъ твоего богоразоумиа

срьца просвѣти свѣтомъ твоего богоразоумина.

серца просвѣти свѣтом твоего богоразумина

серд-ца про-свѣ-ти свѣ-том тво-е-го бо-го-ра-зу-ми-на

правовѣрено хвалащимота.

правовѣрено хвалащимота

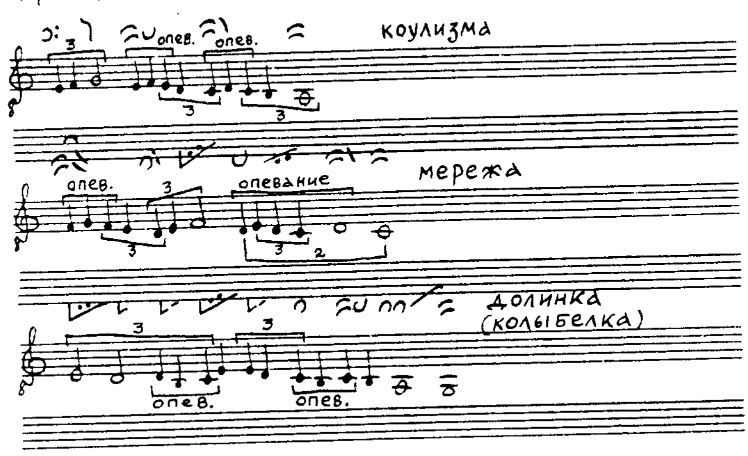
правовѣренно хвалящимота.

пра-во-вѣ-ре-но хва-ла-щи-мо-та.

*) [вариант киноварью]

**) [вариант киноварью]





Пример 8. Ирмос 5-й песни Воскресного канона, глас 1

ГИМ, Воскр. 28

ГИМ, Син. певч. 403

про свѣ щи си а ни ем пришествиа тво е го Христе

Воскр. 28

Син. певч. 403

и ѡ свящи крестом си мирески а ко не

Воскр. 28

Син. певч. 403

ца серд ца просвѣти свѣтом тво е го бо го ра зуми

Воскр. 28

Син. певч. 403

на пра во вѣ ре но хва ля щи мо та.

Пример 9. Догматик, глас 5. ГИМ, Епарх. 193, л. 50. нач. XVI в.

предложение

Во чер ме не ме мо ри·
бра ко не ис коу се ны ю невѣсты.
ѡ бра зо на пи са са древле·

изложение

та мо мо и сѣ и раздѣли те ле водѣ.
здѣ же гаври лъ слѫжи те ле чюде си·
то гда глѫбиноу немокрено шествовавo израиле·
нынѣ же христа роди без сѣмени дѣвaю·
мо ре по прошествии израилевѣ.
пребысте не проходено·
не по ро че на ю же по рожествѣ емманоуилевѣ·
пре бы сте нетлѣнена·

нравственное приложение

сы и пре же сы и явлеися яко человѣко.
бо же по ми лѫ и на сѡ.


Пример 10. Стихира на хвалитех, глас 1. ГИМ, Епарх. 174, лл. 270–270 об. Кон. XV в.
Изложение
Е гда при гво зди са на дре вѣ кре сте не мь.
То гда оу ме ртви са дер жа ва вра жи а.
Тва ре по дви жа са стра сти ю тво е ю.
И а до ис прш ве рже са дер жа во ю тво е ю.
Мер твы а из грш бо вос кре си ло е си.
И раз бо и ни коу ра и ш то вер зе.
Нравственное приложение
Хри сте бж же на шь сла ва те бѣ.

Пример 11. Канон в Рождество Христово, ирмос 1-й песни. Глас 1.

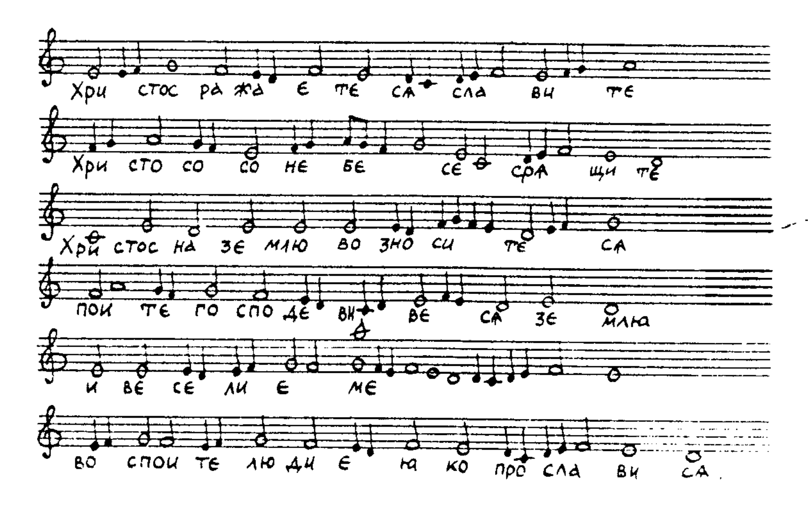
ТЕКСТ (кол-во слогов)

	греч., сер. 12 в. (Coislin 220)	9 × 11 × 9 × 11 × 6 × 13
ЦГАДА	слав., 12 в. (Син. тип., 149)	11 × 11 × 11 × 11 × 6 × 13
ГИМ	15 в. (Барс., 1348)	11 × 11 × 11 × 11 × 6 × 13
ГИМ	кон. 15 в. (Епарх., 174)	11 × 10 × 11 × 11 × 6 × 13
ГИМ	сер. 17 в. (Синод. певч., 403)	10 × 10 × 10 × 10 × 6 × 12

МЕЛОДИЯ (кол-во долей)

слав., 12 в.	14 × 15 × 15 × 14 × (6+𝅗𝅥) × 16
15 в.	15 × 15 × 13 × 13 × (6+𝅗𝅥) × 16
кон. 15 в.	14 × 14 × 14 × 13 × (6+𝅗𝅥) × 16
сер. 17 в.	15 × 15 × 14 × 13 × (6+𝅗𝅥) × 16 [16]

Синод. певч., 403, л. 2



Пример 12.

Стихира на Сретение, 7-й глас.
ГИМ, Синод. 589, л. 121.

ωблакъ свѣтьлъ.

Стихира Борису и Глебу, 6-й глас.
ГИМ, Синод. 279, лл. 124об. - 125.

радоую ща са.

радоу и та са.

радоу и та са.

радоу и та са.

Стихира Иоанну Богослову, 2-й глас.
ГИМ, Синод. 589, л. 25.

свѣтъ истиньныи.

ω. чю до оу жа сть но.

Пример 13.

Степенна, глас 1.

ГИМ, Епарх. 181, л. 5 об. XV/XVI в.
Въ го ры тво и хо вознесо ма за ко но

ГИМ, Син. певч. 1246, л. 107. 2-я пол. XVI в.
Въ го ры тво и хо възне со ма за ко но

ГИМ, Син. певч. 99, л. 91 об. 1-я пол. XVII в.
Во го ры тво и хо воѕ не со ма за ко но

добродѣтелеми просвѣти боже да пою ти.

добродѣ те ле ми про свѣ ти бо же да мо лю ти.

добродѣ те ле ми про свѣ ти бо же да по ю ти.

Стихира на стиховне, глас 4.

ГИМ, Епарх. 181, л. 38 об.
То спо де въ ше до на кре сто

ГИМ, Син. певч. 1246, л. 141 об.
То спо дѣ во ше до на кре сто

ГИМ, Син. певч. 99, л. 108 об.
То спо ди воѕ ше до на кре сто



Догматик, глас 1.

ГИМ, Епарх. 181, л. 4
ω то человѣко про за бо шоу ю

ГИМ, Син. певч. 1246, л. 104 об.
ωто че ло вѣ ко про за бо шоу ю

ГИМ, Син. певч. 99, л. 89
ωто че ло вѣ ко про ѕа бо шꙋ ю

ГИМ, Син. певч. 171, л. 4. Кон. 17 в.
ѿ че лω вѣкъ прозаб шꙋ ю

Пример 14.

Стихира восточна. Глас 1.

ГИМ, Епарх. 177, л. 252. XV/XVI в.
сомерте оу мертви · и а да ма вос кре си

ГИМ, Син. певч. 1246, л. 103 об.
со мерть оу ме ртви · и а да ма вос кре си

ГИМ, Син. певч. 1149, л. 23/6 об. XVI / XVII вв.
со мерте оу ме ртви · и а да ма вос кре си.

ГИМ, Син. певч. 77, лл. 110–110 об. Сер. XVII в.
смерть оу ме ртви · и а да ма вос кре си.

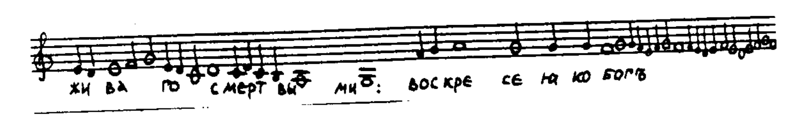
ГИМ, Син. певч. 195, лл. 2 об. – 3. Кон. XVII в.



Стихира на хвалитех восточна. Глас 4.

Епарх. 181, л. 41 об.
жи ва го с мерт вы и ми · въ скре се на ко бо го.

Син. певч. 1246, л. 145
жи ва го с мерт вы и ми · воскре се на ко бо го.



Богородичен на стиховне. Глас 4.

Епарх. 181, л. 39 об.
во пи ю щи хо · ра доу и са вла ды чи це.

Син. певч. 1246, л. 142 об.
во пи ю ще и мо · ра доу и са вла ды чи це.

Син. певч. 171, л. 27

